

la rivista di **en**gramma
2002

18-21

La Rivista di Engramma
18-21

La Rivista di
Engramma
Raccolta

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **18-21** anno **2002**
18 luglio/agosto 2002
19 settembre 2002
20 ottobre 2002
21 novembre/dicembre 2002
finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-91-1
ISBN digitale 978-88-98260-90-4

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

18

luglio/agosto **2002**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 18

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

COPERTINA: Descrizione immagine di copertina

La Rivista di Engramma n. 18 | luglio/agosto 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Camin | Centanni | Mazzucco | Agnoletto | Bergamo | Bonoldi | Bordignon | Daniotti
| Pasini | Pedersoli | Sacco | Sinico | Norcia | Nanni

luglio/agosto 2002

SOMMARIO

- 7| *'Finis ab origine pendet'*: Lorenzo Lotto, George Wither e il puer della
rinascita
GIULIA CAMIN
- 15| Mnemosyne Atlas 58
19| Cosmologia in Dürer
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 27| TableauVivant
29| Un brindisi a Bacco
31| Suggestione romantica nell'iconografia tolkieniana: dal viandante di
Friedrich al guerriero davanti a Mordor
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 33| NEWS |luglio/agosto2002
Dioniso al museo
GIUSI NORCIA
- 35| I due corpi della regina, da Lucas a Lucas
LORENZO BONOLDI
- 37| Breve storia di un travaglio
KATIA MAZZUCCO
- 41| Amleto rivive al Farnese
PEPPE NANNI

Cosmologia in Dürer

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 58

coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

a cura del Seminario Mnemosyne

La tavola 58 è costituita da un assemblaggio uniforme e di – apparentemente – facile decrittazione. Tutte le opere (a eccezione del bassorilievo di fig. 8) sono dello stesso artista, Albrecht Dürer, e rappresentano diverse espressioni figurative, per tipologia, tecnica, destinazione, della cultura cosmologica nel clima di tensione tra Rinascimento e Riforma.

Anche le parentele formali e contenutistiche fra le singole opere sembrano emergere facilmente a un primo sguardo: la figura incipitaria che patisce la propria sottomissione – letteralmente – alle congiunzioni planetarie propizie o nefaste (fig. 1: il volantino del medico Ulsenio con il vaticinio del morbo gallico); la figura semidistesa riconducibile alla tipologia del dio fluviale (figg. 3, 4, 5: i disegni al centro del montaggio); la figura saturnina meditativa con il capo appoggiato alla mano (fig. 8: la pietra tombale romana e fig. 9: la celeberrima Melancolia I); la figura ‘liberata’, immagine solare dell’affermazione di sé (tanto le figg. 2 e 7, allegorica immagine della Giustizia, quanto la fig. 6, il ritratto di Kleberger).

Come sempre, la focalizzazione dei dettagli smentisce, o meglio, approfondisce le prime impressioni suscitate dalla tavola, a partire dalla traccia delle ‘impronte’ astrologiche disseminate in ciascuna figura.

Un immediato elemento di riferimento per l’analisi di questo pannello è rappresentato dal saggio di Aby Warburg del 1920, dedicato alla cosmologia nell’epoca di Lutero. Il pannello 58 ci appare infatti come capitolo visivo di quella “indagine scientifica [...] su ‘Il Rinascimento dell’antichità demonica nell’età della Riforma tedesca’” che Warburg si ripropone in apertura del proprio lavoro. Ma, come accade ad esempio nel rapporto che intercorre tra il saggio su Botticelli e il pannello 39 dell’Atlante, anche

in questo caso la tavola non può essere considerata mera illustrazione dello scritto, e tanto meno suo corredo iconografico.

Rispetto alla suddivisione tra divinazione scientifica e “prodigi” attorno alla quale è strutturato il saggio del 1920, nel pannello 58 sembra infatti protagonista – in filigrana – la mantica scientifica: una *techne* che ha una sua dignità, anche artistica, tutta diversa rispetto all’osservazione dei prodigi, dei *monstra*, che pure Dürer aveva rappresentato nelle sue incisioni.

In questo senso punto di arrivo ma anche di partenza è il *Volantino astrologico del medico Ulsenio contro la sifilide* del 1484 (fig. 1): l’immagine di un uomo afflitto dal “morbo gallico”, disegnato da Dürer come illustrazione di una profezia medica di Ulsenio del 1496, rientra nella sfera dei pronostici legati alla grande congiunzione del 1484:

“Da questa pratica di immagini vaticinanti che si è soliti considerare tutt’al più come avanzo memorabile dal punto di vista religioso o folkloristico, la quale maneggia si disegni, ma non ha nulla a che vedere con l’arte, una strada conduceva tuttavia all’opera d’arte e alla grande arte di un Albrecht Dürer. Le sue creazioni sono in parte radicate così profondamente in questo terreno primigenio della fede cosmologica pagana che, senza conoscere questa ultima, ci rimane precluso l’accesso intimo per esempio all’incisione della *Melencholia I*, definibile come il frutto arcano e più maturo della civiltà cosmologica massimiliana”.

Proprio l’emblema della malinconia saturnina dell’intellettuale, l’incisione del 1514, campeggia nel pannello come polo di gravitazione delle altre immagini: non a caso opposta, in sequenza verticale, al volantino sulla pestilenza.

“L’epoca in cui logica e magia [...] ‘fiorivano innestate su di un sol tronco’ come tropo e metafora, è propriamente fuori del tempo, e nella presentazione di quelle polarità da un punto di vista storico-culturale si trovano valori conoscitivi non ancora dissepoliti. [...] Intorno alla fine del Quattrocento [...] in Germania si contrappongono due concezioni dell’antichità: l’antichissima concezione pratico-religiosa e la nuova concezione artistico-estetica”.

L’età di Dürer esemplifica perfettamente il momento storico in cui il “lato olimpico dell’antichità dovette essere strappato prima con la forza al lato demonico tradizionale” – scrive Warburg nell’introduzione a *Mnemosyne* – “un’epoca che ormai, oltre alla riscoperta della parola dell’antichità, esi-

geva anche nell'aspetto esteriore una perspicuità organica stilisticamente confacente". E ancora (sempre nel saggio del 1920):

“La bellezza formale delle figure degli dei e l'elegante conciliazione di fede cristiana e fede pagana non deve però farci dimenticare che [...] all'epoca dell'attività artistica più libera, più creatrice, l'antichità era venerata quasi in una erma bifronte, recante un viso scuro-demonico, che richiedeva un culto di superstizione, e un viso sereno-olimpico, che richiedeva una venerazione estetica”.

L'opera di Dürer, più ancora che nelle argomentazioni incrociate del saggio sull'epoca di Lutero, nel pannello 58 si palesa attraverso accostamenti efficaci come momento di equilibrio – ancora libero da scrupoli – tra cristianità e paganesimo (fig. 7: Cristo-Sole) e, all'interno della stessa *Nachleben* dell'antico, tra pensiero razionale e magico. Tra i poli della figura del malato del morbo gallico (fig. 1) e del demone alato meditativo (fig. 9) vediamo infatti appuntata l'immagine della *Sacra famiglia* (fig. 4): la volta sotto la quale si svolge la scena devozionale, è decorata en *grisaille* – come mera citazione formale, e come riemersione demonica – da una piccola figura distesa dietro alla quale Warburg scorge, come modello figurativo, la Pathosformel del dio fluviale, di Eridano:

“Vorrei rilevare che nella *Melancholia I* echeggia anche da un punto di vista puramente 'formale' una tradizione antica. La cosa risulta dal simbolo astrale di un decano dei Pesci nel lapidario di Alfonso [...]. Questa raffigurazione decanale è per forma e contenuto la trasposizione di un dio fluviale che giace con il capo sostenuto dalla mano il quale, appunto come 'Eridanos', astro retto da Saturno che sorge allo stesso momento, fa parte del segno d'acqua dei Pesci [...]. Una posizione del tutto simile si trova nella figura antica maschile apposta da Dürer assieme a una figura femminile all'angolo di una volta di portico in una delle sue prime silografie [...]. In questo modo possiamo ravvisare nella *Melancholia* sia per la materia sia per la forma il simbolo del Rinascimento umanistico. Essa rianima la posa di un antico dio fluviale in uno spirito ellenistico, dietro al quale albeggia però il nuovo ideale dell'energia consapevole, liberatrice dell'uomo operoso”.

La capacità di cogliere l'aspetto demonico delle divinità pagane si esprime ancora nell'opera di Dürer, ma pare già una traccia residuale, un gene recessivo nel nuovo protagonismo dell'uomo moderno:

“L'atto più propriamente creativo che fa della *Melancholia I* di Dürer il foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno, può essere capito

soltanto riconoscendo come quella mitologia magica sia il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa”.

Come giustamente suggerito nel celeberrimo saggio sulla malinconia di Panofsky, Saxl, Klibansky – il cui nucleo primo uscì in una delle pubblicazioni della KBW tre anni dopo la pubblicazione del saggio di Warburg su Lutero – a un osservatore moderno il significato del gesto della mano che sorregge il capo appare sin troppo ovvio e scontato (a questo proposito cfr. la ‘Tavola fantasma de melancholia’. In verità esso deriva non solo dall'osservazione diretta degli atteggiamenti e dei sintomi – medici – dello stato del malinconico, ma da una precisa tradizione iconografica: a ritroso di millenni, dall'immagine del dio fluviale – per tramite delle raffigurazioni dei decani – ai ploranti su sarcofagi, a Giovanni ai piedi della croce, agli evangelisti e ai Padri della Chiesa, al sonno degli apostoli sul Monte degli Ulivi, il motivo della mano appoggiata alla guancia marca le posture delle figure del dolore, della meditazione, del pensiero creativo.

Proprio nei testi dei manoscritti spagnoli derivati dalla tradizione araba – il testo di Picatrix era presente anche nella biblioteca di Massimiliano I d'Asburgo in due manoscritti, di cui uno riccamente illustrato – questo gesto era rintracciabile tanto nella figura derivata da Eridanos quanto in quella di Saturno, descritto nel *Libro de Alcedrex* di Alfonso il Savio come un vecchio triste, “la mano alla mexiella como omne cuyerdadoso”.

Il gesto forte e semantizzante della mano che sorregge il capo diviene un'altra traccia, un'altra impronta da seguire, di immagine in immagine, all'interno del pannello. Non solo le figure semidistese dalla *Sacra famiglia* (fig. 4, circa 1504) – a sinistra la figura maschile con il capo appoggiato, a destra quella femminile - trovano due termini di paragone nelle opere appuntate immediatamente a fianco – nell'inversione della figura femminile con la mano che sorregge il capo (fig. 5, circa 1501) e figura maschile semplicemente appoggiata su un fianco (fig. 3, circa 1526); anche la *Melancholia* trova immediato riscontro gestuale nel rilievo tombale con la figura di un prelado (fig. 8). In questo senso sembra registrabile una progressiva umanizzazione (si direbbe man mano che ci si allontana dalla “irradiazione” diretta del pianeta): dal daimon della melancholia (fig. 9) che evoca – e spiritualmente sconfigge – Saturno, all'intellettuale “figlio

di Saturno” per il tramite del daimon stesso (fig. 8).

L’osservazione del pannello, e in particolar modo di questa prima sezione sinistra della tavola a confronto con quella di destra, consente di operare una ulteriore distinzione semantica all’interno della parentela ‘cosmologica’ che accomuna tutte le opere.

È da sottolineare infatti una possibile ripartizione fra l’influsso negativo della congiunzione dei pianeti in Scorpione (il volantino contro la sifilide di fig. 1) e quello positivo della congiunzione dei sette pianeti in Leone nel ritratto di Kleberger (fig. 6): in una parte della tavola vediamo giustapposti “Cristo-Sole” sul leone e il ritratto di Kleberger con la congiunzione di pianeti in Leone; dall’altra parte, invece, il malato di sifilide sotto la congiunzione malefico-pestilenziale in Scorpione (segno d’acqua; fig. 1), la figura riconducibile alla tipologia di Eridano (segno d’acqua; fig. 4) e le due figure cogitative della malinconia e del rilievo tombale (figg. 8 e 9). Il Sole caldo e secco asciuga l’eccessiva “umidità”, o meglio uggiosità, e ristabilisce così l’equilibrio fra gli umori. Secondo la teoria ippocratica che, impastata sincreticamente con principi astrologici, sopravvive fino all’epoca della Rinascita, è proprio lo squilibrio fra gli elementi primari che provoca malattia (come influsso individuale) o distruzione (come ‘influenza’ epidemica). E proprio questo accade nella congiuntura che vede i pianeti ammassati nel segno dello Scorpione (segno d’acqua) nel cielo del 1484 (fig. 1).

Come il quadrato magico di Giove nell’incisione della *Melancholia I*, la “solarità leonina” funge da antidoto, da *pharmakon* correttivo rispetto all’umor nero; ma Giove e Sole, entrambi segni di potere e di comando, si configurano come due differenti rimedi alla natura melanconica di Saturno: il Sole debella la malinconia ‘asciugandola’ e la riscatta dalla palude dell’accidia; Giove, invece indirizza la malinconia nella direzione costruttiva dell’opus artistico e politico, o della meditazione filosofica.

Nella tavola vediamo quindi ancora presente, o meglio suggerita *per absentiam* ma ben visibile nei suoi effetti, la concezione antica della virtù magico-concatenante dei demoni, così come giunge all’età di Dürer, da Dürer stesso genialmente interpretata e tradotta nel contesto rivoluzionario dell’umanesimo, secondo il primato della ‘dignitas hominis’: figura di questo ultimo residuo della “sensibilità demonica” è il Giove, presente solo sotto forma di simbolo nel quadrato magico nella *Melancholia I* (cfr. Aristotele, *Met.* 1019 B, 5: “Anche la privazione è una forma di possesso”).

L'indizio di questi rizomi demonici è presente anche nel ritratto di Johann Kleberger, e accanto alla iscrizione con la sua età – cioè alla sua cifra esistenziale – si trova una cifra astrologica segreta, come “l’esplosione di un antichissimo bisogno di vincolo totemistico (sotto forma del culto pagano del genetliaco) [e] come misura di protezione intellettuale contro il fato terreno condizionato dal cosmo”. Ma in quest’opera, significativamente accerchiata da immagini solari (figg. 2 e 7), vediamo espresso un equilibrio instabile ed estremamente fecondo tra spinte culturali differenti, tra diverse percezione dell’antico: i tratti di Kleberger, per usare una suggestione di Panofsky, sono sì incorniciati dai capelli ricci e morbidi, sono “puri e nobili, ma pieni di *contraddizioni e di malinconia*”.

Sappiamo infatti che Kleberger, appassionato di esoterismo e di studi alchemico-astrologici, era genero di Willibald Pirckheimer, grande umanista tedesco (studiò a Padova, era amico di Pico, traduceva dal greco, si occupava di astrologia, fu mediatore di testi classici dall’Italia all’area nordica) intimo amico di Dürer, con il quale aderì in un primo momento alla Riforma, per poi allontanarsene proprio per l’avversità del fondamentalismo riformistico verso gli studi umanistici. Vediamo inoltre che il suo ritratto è coniato all’antica come un’erma entro un clipeo: il ritratto imita in tutto e per tutto una scultura, simulando un busto tagliato al di sotto dell’attaccatura del collo e sporgente dal tondo nel quale è inserito. Come osservato da Panofsky, la scelta di questa insolita tipologia potrebbe essere stata suggerita a Dürer dalla serie di medaglie romane nelle silografie di Hans Burgkmair o dal suo ritratto di Giulio II; o ancora, come ipotizzano altri studiosi, da una ispirazione mantegnesca (con riferimento ai “dodici imperatori antichi in medaglie” incisi da Marcantonio Raimondi”, delle quali carte Raffaello mandò alcune in Fiandra ad Alberto Durero”: Vasari, *Vita del Raimondi*).

A chiudere il circolo – o a iniziarlo da capo – l’immagine sottostante al ritratto raffigura Cristo come Sol Justitiae (fig. 7, da associare allo studio di fig. 2). La fonte letteraria di ispirazione per l’incisione è identificabile nel *Repertorium* Morale di Petrus Berchorius, pubblicato a Norimberga da Anton Koberger, padrino di Dürer, nel 1480 e poi nel 1499. Nel *Repertorium* leggiamo:

“Il Sole della Giustizia apparirà in fiamme quando egli giudicherà l’umanità nel giorno del giudizio, ed egli sarà fiammeggiante e torvo. Così, come il sole brucia l’erba e i fiori durante l’estate quando è nel Leone, così Cristo apparirà come un uomo feroce e simile a un leone nel Fuoco del

Giudizio e farà appassire i peccatori”.

Panofsky ha osservato che solo l’immaginazione prodigiosa e straordinaria di Dürer poteva essere in grado di trasformare la forma di un’insignificante figura astrologica – con i piedi incrociati, nella posizione convenzionale del tempo, presente come emblema della Giustizia anche sui frontespizi dei trattati giuridici – in un’immagine dotata della forza di una visione apocalittica. Il soggetto di *Sol Justitiae* è d’altra parte consonante rispetto alla temperie dell’anno 1499: la fine del secolo era attesa come data possibile per la fine del mondo; gli astrologi avevano predetto un nuovo diluvio; gli Ebrei erano stati espulsi da Norimberga a marzo; l’esercito dell’imperatore era stato sconfitto nella guerra svizzera.

Il Leone come segno astrologico è domicilio del Sole e esilio di Saturno. Inoltre è la tappa in cui l’anima umana perviene alla sua perfezione attraverso l’incarnazione del Verbo nella coscienza individuale: la compenetrazione tra simbolo astrologico e simbolo cristiano nella figura del *Sol Justitiae* è molto intensa. Qui Cristo porta – letteralmente – la maschera della divinità pagana, a sua volta sottoposta alla mutazione astrologica.

In questa incisione, così come nella *Melancholia I* di fig. 9, l’immagine è presentata sotto forma di personificazione allegorica, intesa come punto di incontro tra il demone astrale e la figura riguadagnata alla forma umana nell’orizzonte della rinata classicità: la potenza di queste immagini, a cui Dürer conferisce nuova dignità di creazioni artistiche, non si cristallizza però in mera invenzione figurativa (anche solo come recupero formale: figg. 2, 3, 4, 5), si fa invece sentire – è cioè posta in atto dallo stesso artista nella realtà contemporanea – sia come effetto storico collettivo (fig. 1) sia come esperienza individuale (fig. 6 e fig. 8).

Ancora una volta, nonostante la complessità della ‘macchina’ Mnemosyne, i pannelli attigui al numero 58 offrono una conferma e un sostegno alle osservazioni scaturite dall’analisi della tavola.

Le immagini della tavola 57 sono principalmente “copie” di Dürer da Mantegna (“Orfeo”, “Ercole”, “Ratto”, i tarocchi) e testimoniano, nel passaggio dal linguaggio anticheggiante italiano – pur in una sua versione severa e composta – a quello nordico, un processo personalissimo di acquisizione di stile, che non si attua nell’incondizionato assorbimento, ma attraverso una restituzione che oppone al dinamismo mediterraneo una tranquilla resistenza delle figure.

Come mostrano le immagini del pannello 58, l'opera di Dürer rappresenta il picco artistico di una cultura astrologica diffusa in tutto il Nord Europa e circolante grazie a supporti mobili come le incisioni a stampa del XV-XVI sec. presentate nella tavola 59. Attraverso questi "veicoli" – tra i quali riconosciamo nel pannello 59 proprio una celebre serie di Hans Burgkmair – le immagini delle sette divinità planetarie, raccolte in calendari e almanacchi, entrarono nell'immaginario popolare, nella lingua comune d'uso e nel diffuso credo degli influssi planetari sulla vita dell'uomo, ma divennero anche materiale iconografico per decorazioni e opere d'arte figurativa.

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2002**
numeri **18-21**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.